

A „ROMÁNC” ESZTÉTIKÁJA¹

Kísérlet a nem-tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására

I. A PROBLÉMA

A dráma esztétikája, még ha a metafizikai mind mélyebb régióiba merészkedik is alá, mindig a dráma és a tragédia megoldatlan összefüggéseinek bűvkörében mozog. Egyfelől mintha a dráma technikájának legfontosabb posztulátumai egyenesen feltételeznék a tragédiát mint ami megszünteti az absztrakt követelmény állapotát, mint ami e posztulátumok igazi realizációját jelenti, másfelől pedig mintha a tragédiának – az esztétikai szférájában – csak egyetlen adekvát megjelenési formája lenne, a dráma.² A dráma története, technikája és művészetfilozófiája mind arra látszik utalni, hogy a dráma elválaszthatatlanul összefonódott a tragédiával; annyira, hogy csaknem magától értetődőnek tűnik, ha valamennyi nagy, nem vígjátéknak megírt drámai művet a „tragédia” fogalma alá sorolunk (Calderón). A tisztán gyakorlati ízlés ítélete is ezt az egymás mellé állítást látszik igazolni: az úgynevezett „színdarabot” művészileg alacsonyabb rendűnek tartják. A tragédia egyeduralmával szembeni ellenállás ezért mindig inkább filozófiai, mint esztétikai volt: a harc a tragikum fogalmával mint az élet és a világnézet legfőbb kategóriájával szemben folyt, amivé a tragikum művészi jelentősége révén emelkedett. Lényegében már Platónnak a drámával szemben felhozott ellenvetése is arra megy ki, hogy az emberileg magasrendű, a bölcs ember nem ábrázolható a tragédiában, hogy a tragédia emiatt az alacsonyabb rendűt emeli hőssé.³ A „kegyelem” és a „megváltás” fogalmaival dolgozó keresztény filozófiának pedig a tragikum semmiképpen nem lehet legfőbb fogalma; még esztétikájában is arra kellett törekednie, hogy elkerülje. Napjainkban különös módon a költők nyilatkoznak a leginkább és a legnyomatékosabban ebben az értelemben; elsősorban Maeterlinck, Shaw és Dehmel. A tragédiával szembeni szórványos ellenállás azonban mindeddig semmi fogalmilag pozitívát nem eredményezett: sem fogalmilag nem tudták körülhatárolni, sem elméletileg nem tudták meghatározni az általuk művelt drámát, mely nem tragikus dráma, ám tudatosan törekszik is erre, ebből a világnézetből kiindulva stilizál, és ezért nem letompított (tehát alacsonyabb rendű) tragédia, mint az úgynevezett színdarab. Az ilyen dráma elméletét próbáljuk meg ezeken az oldalakon fölvezetni. S hogy a vitathatóan negatív „nem-tragikus” elnevezést elkerüljük, mostantól kezdve az ilyen drámát „románcnak” nevezzük, a történelmi nevet pedig, amelyet az ilyenfajta drámák a késői Shakespeare és Beaumont–Fletcher idejében viseltek, kiterjesztjük e művészi forma egészére. Itt lehetetlen történelmi eljárást követnünk. A művek művészetfilozófiai egységét még az olyan művészi formák esetében is a történelemtől függetlenül kell fogalmilag rögzíteni, ahol az egyes művek hovatartozása pragmatikusan meghatározott. Még inkább ezt kell tennünk ebben az esetben, amikor csak a „románc” lényegének művészetfilozófiai meghatározása révén kerülünk

¹ Lukács György nem publikált hosszabb tanulmánya, melyben a nem-tragikus dráma problémáját próbálta meg kidolgozni. [V. A.]

² A *Metaphysik der Tragödie* [A tragédia metafizikája] c. tanulmányomban (*Logos* II. 1.) kísérletet tettem arra, hogy a dráma különböző technikai problémáit – pl. a hely és az idő egységét – a tragédia metafizikai lényegéből vezessem le.

³ *Az állam*, X. könyv.

egyáltalán abba a helyzetbe, hogy a legkülönbözőbb időkben keletkezett és a legkülönbözőbb neveket viselő drámákat be tudjuk sorolni ebbe a kategóriába. Most tehát – csupán hogy az itt következő fejtegetések konkrét szubsztrátumát⁴ röviden jelezzük – felsoroljuk a legfontosabb „románc”-irodalmat: az indiai dráma, Euripidész drámáinak legnagyobb része, Calderón, Shakespeare utolsó korszaka és ennek az időnek drámaírói (mindenekelőtt Beaumont–Fletcher), Corneille és Racine mártírdramái és néhány modern dráma (*Faust*, *Peer Gynt*, Hebbel *Genovevá-ja* Hauptmann utolsó drámái stb.).

Csak abból az egy dologból indulhatunk ki, ami közvetlenül és kétségbevonhatatlanul adott: a „románc” szükségképpen nem-tragikus, „jó” befejezése. Ám a befejezés minden költői művet determinál: a mű egész kibontakozását, s ennek során kialakuló atmoszféráját úgy kell megformálni, hogy a befejezés megkoronázza és – még ha nem is tudatosan ezt várva – kiteljesítse az egészet. A költői műben nem lehetséges meglepetés, nincs „új” a szó tulajdonképpeni értelmében: maga a novella poénja is pusztán a gondosan felkeltett és ébren tartott feszültség lecsapódása; a novella befejezésként csak azért hozhat meglepetést, mert itt minden kizárólag a várt meglepetés atmoszférájában játszódik le. A „románc” eseményeinek és alakjainak tehát az olyan világrendbe kell beilleszkedniük, melyben éppen az eleve meghatározott „jó” befejezés teszi őket fennköltén ünnepélyessé, e befejezés révén nyerik el legsajátabb lényegüket. Tudjuk, ez nem olyan könnyen lehetséges, mint ahogy talán látszólag tűnik. A tragédia hősei számára egyedül belső és külső sorsuk tragikussá válása bizonyíthatja igaz módon legmélyebb és legértékesebb emberségüket: tragikus létüket; joguk van saját tragédiájukra, lebecsülnénk és megaláznánk őket vele, ha elvinnénk tőlük tragédiájukat. A bajok olyan sui generis⁵ stilizálásáról van szó, mely lehetővé teszi, hogy az emberi sorsok – anélkül hogy az érzékileg legerősebb és belsőleg legigazabb feszültség tekintetében olyan szélsőségekig mennének, mint a tragédia – mégis megőrizték a tragédia súlyát és nagyságát. A „románc” stílusproblémája tehát ezzel a kérdéssel kezdődik: milyen jellegű az olyan (drámai-költői) világ, amelyben ez lehetséges? S a további kérdések: mely eszközökkel formálható meg ez a világ, és vajon ez a megformálás lehetséges-e és jogosult-e?

II. A ROMÁNC VILÁGA

Nem véletlen, hogy ennek a formának, melyet a szükségképpen adott „jó befejezése” határoz meg, megvan az epikus ellenpárja: a mese. A mesékben – ama mély és végső soron zavartalan biztonságérzés folytán, melyet az a forma-szugerálta bizonyosság áraszt magából, hogy valamennyi zavarosnak látszó sors kimenetele jó lesz – megszületik a gyermeki életöröm új világa, az aranykor képmása. A mesékben kézzelfogható empirikus-földi valósággá lesz a legmélyebb és legvalószínűtlenebb álmom a boldogságról; a mindent átragyogó, varázslatos mesebeli boldogság fényében valamennyi balszerencse, valamennyi gonosztett vagy büntett átértékelődik, lefokozódik valami ideiglenessé, a végső dicső harmónia egyik szükségszerű fokává. (Ez azonban megszentelteleníti az ember legszentebb óhaját: a vágy ekkor egy olyan szférából, mely magasan a művészet és a művészi kifejezési lehetőség fölött van, „alászáll a földre”.) A mese fantasztikus és valószerűtlen volta éppen abban rejlik, hogy mindent teljesen földi nézőpontból szemlél, hogy immár visszavonhatatlan

⁴ tárgyi alapját [V. A.]

⁵ sajátos [V. A.]

életközelségbe kerül; a mesében minden valódi, minden egyformán szilárd és masszív realitás. A csoda pusztán egy természetes (csak éppen tartalmilag abszurd) kívánság tartalmilag előre nem látott beteljesedése; a földöntúli hatalmak maguk is csak emberek, bár olyan emberek, akiknek számára az emberi létezés empirikus cselekvési lehetőségeinek korlátai már nem érvényesek; az események egymásbakapcsolódása ugyanolyan kideríthetetlenül értelmetlen, mint a mindennapi életben, csak hogy a mese értelmetlenségről értelmetlenségre haladva mégis a legáltalánosabb, leghőbb földi-emberi vágnak, a boldog élet utáni vágnak feltűnően képtelen, ám magától értetődő beteljesedésével ér véget. A mesében minden empirikussá és életszerűvé válik. A mese az aranykor tisztán dekoratívvá vált metafizikáját formálja meg: itt beteljesül a legszentebb óhaj, de földi valóságként földi beteljesülést nyer: megfosztódik szentségétől. Ilyenformán a mesét szekularizált mitológiának nevezhetnők. Tartalma a legszentebb szférából, egy magasan a művészet és a művészi kifejezési lehetőségek fölött levő szférából alászállva profánná, merőben világivá vált, hogy tisztán beteljesedjék, tiszta szépség legyen; a mesében a legmélyebb élet is a felszínre kerül, és így – éppen mert ennek eredete és lényege a legmélyebb, megformálása pedig teljesen tiszta – az élet egészében felszínre lesz. A mese mint kiteljesedett forma par excellence metafizikaellenes, nem mély, tisztán dekoratív. Tulajdonképpen allegorikus arabeszk, melynek értelme mindörökké elveszett, áttetsző volta ezáltal lokális színezetté, önmagán való túlmutatása pedig fantasztikus-groteszk ornamentikává lett.

A „jó befejezés” mint a forma posztulátuma mindig a mese hangulatát kelti: a legmélyebb biztonság a környező élet teljes értelmetlensége, s a belső és külső hatalmaknak való abszolút kiszolgáltatottság közepette a legnagyobb közelség a lét forrásaihoz, az istenségekhez, az élet teljesen földi mivolta ellenére (vagy éppen emiatt) – ezek a mese szükségszerű következményei. A drámai forma azonban mindig metafizikaibb az epikusnál. A meseélmény drámai megformálása ezért – tudatosabban és filozofikusabban – újra visszavezeti a mesét a metafizikai szférába: az élet tényállásából itt új kozmológia keletkezik, a mesebeli hatalmaktól életsorsok lesznek, a transzcendencia már csak színekben meglévő fénye újból világítani kezd. Ezt a visszatérést a két forma közti legegyszerűbb különbség szabja meg. A mesében minden felületté és felszínre vált: alakjai nem emberek, pusztán dekoratív lehetőségek bizonyos marionettszerű mozdulatokra. A dráma formális szükségszerűsége, hogy lekerekített s már nem egysíkú embereket alkosson, s ezért – először pusztán technikai következményként – létrejön az „elmélyülés”; ám a térbeli mélység, a harmadik dimenzió megalkotása szellemi elmélyülést feltételez. A meseszép felszín maradhatott, hiszen alakjai csupán szerepeltek az eseményekben, de nem élték meg őket; a „románccal” ezzel szemben embereket formál, kénytelen tehát – hogy lehetővé tegye számukra az életet – körülöttük és bennük a teret alkotni, és kénytelen ezt a teret megtölteni étellel: a „románccal” kell lennie pszichológiának, kozmológiának, etikának stb.

Az emberek pszichológiáját a költészet valamely formájában az a sors határozza meg, amelyet meg kell élniök, azaz az eseményeknek az az összekapcsolódása, amelyet megélnék. A cselekmény vagy a jellem elsődlegességéről folytatott vita felesleges szócséplés: a kettő teljességgel együtt létezik; a cselekmény határt szab és éltetőelemet biztosít a jellemnek, a jellemben pedig a pusztán elvontan lehetséges cselekmény kilép a konkrét valóságba. Ha tehát most a „románccal” világát próbáljuk leírni, és így az ebbe a világba tartozó cselekményeket és jellemeket közelebről meg akarjuk határozni, akkor az egyelőre pusztán elvontan és általánosan meghatározott cselekményből kell kiindulnunk, innen kiindulva kell a

jellemlenhetőségeket konkrétan körülhatárolnunk, hogy ezen keresztül azután a már konkretizált cselekményig és annak értelméig tudjunk hatolni. A „románc” cselekményének leglényegesebb és legáltalánosabb ismertetőjegye irracionalitása és (most már hozzátehetjük: látszólagos) értelmetlensége. A racionalitásnak ugyanis, ha valóban mély és következetes, tehát egy költői valóság megteremtésére alkalmas princípium, nem pedig a mindennapi élet sekélyes ésszerűsége, mindent a végsőig, a legvégső határokig kell feszítenie, mindent halálba és tragédiába kell űznie. Ha azt akarjuk, hogy a szükségszerűen adott „jó befejezés” ne a tragédia felé sodró erő elgyengüléséből, elsekélyesedéséből álljon elő, ne visszaesést jelentsen a költői-tragikus világból az empirikus életbe, tehát hogy igazi befejezés, a mű megkoronázása, ne pedig legjobb esetben is pusztán vicces poén legyen, akkor soha nem szabad az eseménynek racionalizálásán keresztül elkövetkeznie.⁶ A komoly konfliktus, ha csak önnön dialektikájának alávetett, mindig a tragédia felé hajt, a cselekménynek tehát itt még egy másik alkotóelemet is tartalmaznia kell: az irracionalitást, a meseszerűt, a véletlent és a csodát. Az a cselekmény, amely hatásában a legnagyobb, hatalmas és fenyegető veszélyek által előidézett feszültség közepette is mély biztonságérzést törekszik kelteni, csak meseszerű, meglepetésből meglepetésbe torkolló, a legélesebb konfliktusokat a csoda vagy a véletlen hatalmának közbelépésével megoldó cselekmény lehet.⁷ Ebből látható, hogy a cselekménynek itt nem kell az abszolút egységes és önmagában zárt tragédiacselekményre szorítkoznia: elemeit különféle kauzalitások kapcsolják egybe és mozgatják, és az események ebből kialakuló kusza szövvénye önmagában törekeny, összefüggéstelen és értelmetlen. Minthogy azonban a véletlenszerűen kialakuló konfliktusok véletlenszerű kellemes megoldása semmiféle esztétikai kategóriához nem vezethet el, ezért ha az egész nem csupán a feltűnő ornamentika⁸ dekoratív szépségére törekszik, amit viszont a drámai forma lényege nem enged meg, akkor az értelmetlenségek és a véletlenek összességének valamiféle – az adotton túlmutató – értelemmel kell bírnia. Olyan értelemmel, mely valamennyi egyedi esemény fölött oly magasságban trónol, hogy e fennkölt értelemhez képest véletlennek s szükségszerűségnek, empirikus életnek és csodának, (földi) értelemnek és értelmetlenségnek a különbsége elveszíti jelentőségét. Az események empirikusak és földiek, s ugyanakkor metafizikaiak és földöntúliak, a néző hangulatát pedig biztonság és szorongás közepette végsőig csigázza a bizonytalanság, hogy a végső értelem vajon rejtve marad-e, vagy nyilvánvalóvá válik. Egyszóval: a drámai tragédia cselekménye mindig értelmes és szükségszerű (bármilyen legyen is az értelem és a szükségszerűség), megoldása pedig mindig immanens. A „románc” véletlenszerű, értelmetlen és látszólag inkohérens cselekményének princípium stilisationisa viszont a transzcendencia. A tragédia⁹ tehát önmagában egységes, zárt, szimbolikus forma, a „románc” ellenben önmagán túlmutató, allegorikus.

⁶ Beaumont-Fletcher *A King and no King*jére utalok itt, melyben az incesztus-konfliktus ekképpen technikailag példászerű.

⁷ Shaw nagyfokú stilusalansága éppen abban rejlik, hogy drámáiban tragikus konfliktusok nyernek mindig közvetlen, nem-tragikus megoldást. Bár ez az átcsapás néha jócskán mulatságos alakot ölt, mégis a tragikus beállítottaságú figurák válnak ezáltal bolonddá, az ő konfliktusukból lesz ostobaság, és a megoldás elveszíti minden méltóságát és súlyát: a megoldás itt már nem az a poén, amelynek eléréséért egy egész dráma feltétlenül mindig aránytalanul nagy ráfordítás.

⁸ díszítőművészet [V. A.]

⁹ A tragédiával kapcsolatos felfogásomról lásd *Metaphysik der Tragödie [A tragédia metafizikája]* c. tanulmányomat.

A cselekménynek ez az egyelőre absztrakt-általános meghatározása elvezet bennünket egy további kérdéshez: milyeneknek kell lenniök a „románc” alakjainak? Milyeneknek kell lennie lelki struktúrájuknak, hogy egy ilyen világ természetes és szükségszerű életelemük legyen? Milyeneknek kell lenniök, hogy az ilyen cselekmény életük magától értetődő feltételeként hasson rájuk, vagy lényük spontán megnyilvánulásaként áradjon belőlük? Ha mármost a cselekményben föllett inkoherenciát és irracionalitást pszichológiailag akarjuk kifejezni, úgy azt kell mondanunk, hogy a „románcbéli” ember pszichológiájának lényege az én megtörése, egységének elvesztése. Ez a cselekmény szükségszerű következménye, pszichológiai megfelelője: ennek a meseszerű cselekménynek a vonala olyan éles és hirtelen kanyarokon át vezet, hogy a cselekménybeli sorsok megélésének még a legelmosódottabban megrajzolt középpontot is fel kellene robbantania. Ha tehát mégis egységet akarunk a műben, úgy éppen ezt a lehetetlenséget, az én határainak elmosódását és darabokra szakadását kell a stilizálás kiindulópontjává és céljává tennünk. A drámai és epikus formákat talán jellemfelfogásuk választja el egymástól a legélesebben. Az epikában az embernek az életben adott jelleme, empirikus énje válik formává (eposz, regény), vagy pedig a cselekmény olyan, hogy céljaira szükséges és elégséges valamiféle szimbolikus lerövidítés az empirikus énről (novella, mese). A dráma ezzel szemben a forma formája: kiindulópontja és anyaga, stilizálnivalója nem más, mint a jellem legmélyebb és legkonkrétabb formája, a jellem ideája: az intelligibilis¹⁰ én. (Nagyon valószínűnek tartom, hogy a drámai komédia komikuma az empirikus én intelligibilissé emeléséből – azaz drámaivá stilizálásából – fakad; ami igen közel jár Weiningernek a komikusról adott definíciójához.) A drámai jellem, hiposztazálja¹¹ az emberi jellem csupán posztulált, csupán eksztatikusan átélhető lényegét; nem más, mint az emberi jellem költőivé-tömörítése és lényegivé-válása, „lényege”, ám nem absztrakciója, mint, mondjuk, a novellában. A tragédia ezt a lényegét önti formába: a forma formája, ez a végsőig feszített posztulátum valóságának alapját képezi. A „románc” közelebb áll az élethez, itt ugyanis lényeg és felszín csak magában a műben válik el egymástól, és összetartozásuk ellentmondó voltak ellenére önálló szubsztanciává, a világ megformálásának kiindulópontjává emelkedik.

A dráma esetében döntő jelentőségű a szenvedélyek fölfogása és megformálása. A tragédiában a szenvedély fölfogásánál a racionalizálás a legjellemzőbb mozzanat: a szenvedély itt kozmikus jelentőségre tesz szert, metafizikai értelmet kap: ez az egyedül lehetséges út az igazi élethez, a teljességhez, az én önnön mivoltához. A tragikus ember szenvedélye tehát tiszta láng, mely fölemészti életét, amelyben lelke megigazulva és minden salaktól megtisztulva önnön beteljesedett mivoltának tiszta ege felé szárnyalhat. A tragikus ember a szenvedély által és a szenvedélyben talál magára, ez vezeti az összevisszaságból az egységbe, a szenvedély énjének fölfokozódását, lényegi tartalmának koncentrációját jelenti a számára. A szenvedély vak dühében van itt valami mély (ha nem is tudatos) bölcsesség: tudás és látomás a sorsról. És a szenvedély bölcsessége vakon tekint arra az útra, amely a világ végső egységéhez, az ember és sors egységéhez vezet. (A tragikus ember szenvedélye vívódás és ítélkezés, melynek gyümölcse a teljesség, a kitárulkozás a határok ismeretében, a magára-találás a lényegivé vált ember sorsában.) A „románcban” viszont a szenvedély – hogy egészen röviden jellemezzem az ellentétet – nélkülöz minden metafizikai átszellemülést, ez szenvedély a javából, nem pusztán látszólag, hanem lényegét tekintve valami fojtott és vak, vad és értelmetlen,

¹⁰ érzékfeletti, csak ésszel felfogható [V. A.]

¹¹ tárgyasítja, tárgyilag elképzelhető formára hozza [V. A.]

valami túlsorduló indulat, melynek zavaros áradatában a hullámok fenyegetően összecsapnak az ember feje fölött. Ez az élet empirikus szenvedélye, melynek értelmét – az ember azon törekvését, hogy megőrizze önmagát és magára találjon – ezért csak a szenvedély birodalmán kívül kereshetjük; ez az értelem a szenvedélytől örökre idegen, annak abszolút, kizárólagos ellentéte. A sors tehát, mely a drámában mindig a szenvedély képében jelenik meg, az emberhez fűződő viszony tekintetében itt új hangsúlyt kap: míg a tragikus ember a sorssal küzd, a „románc” embere a sors ellen harcol; ott akarja, keresi a sorsát, hogy megküzdjön vele, itt meg nekitámad és kénytelen harcolni az idegen, az ellenséges ellen; ott a sors bensejének legmélyéből fakad, itt pedig kívülről jön; ott az én felfokozódása, itt viszont megosztottsága a döntő pszichológiai mozzanat. A tragédiában a mű megkoronázása, az ember felszentelése a sors által, annak az útnak egyenes folytatása, melyet szenvedély mutat; a „románcban” viszont a befejezés letér erről az útról. A tragikus hős azon törekvése, hogy megőrizze önmagát, azaz hogy a szenvedélyben magára találjon, itt pusztán az ember végsőkig vitt megosztottságából fakadhat: az egész élet szörnyűséges misztikus paradoxonná válik, melynek értelme rejtve marad az érzések és események mögött, és ezt az értelmet (ha nem isteni kegyelem révén, akkor) csak úgy lehet újra fellelni, ha az ember a legelkeseredettebb harcot folytatja mindazzal szemben, amit a szenvedély és az élet rázúdít: a szenvedély itt empirikus-mindennapi valóság, ám ugyanakkor merőben allegorikus jelentése van; csupán alkalom, hogy az ember kiállja a megpróbáltatásokat.

A valóságban persze gyakran képlékeny a határ a tragédiabeli és a „románcbeli” szenvedély között, aminek következtében magától értetődően a kétféle sorskonceptió közti határ is képlékeny. A szenvedély racionalizálásának folyamata ugyanis a tragédiában csupán a szenvedély felfogására, de nem megformálására vonatkozik; lényege megőrzi ugyan a metafizikai értelmet, megjelenési formáját azonban, azt, ahogyan az emberekben és az emberi viszonyokra való hatásban megnyilvánul, soha nem lehet és nem szabad racionalizálni. Othello és – mondjuk – Leontes hol elvakult, hol dühöngő szenvedélyeit – ha csupán megnyilvánulásukat és megnyilvánulásuk megformálását vizsgáljuk – aligha lehet első pillantásra megkülönböztetni, annál is kevésbé, minthogy különböző kategóriák alá tartoznak. Akinek persze jó szeme van arra, hogy fölfedezze az emberben sorsának alakulását, az már érzékelheti a különbséget: érzékeli, hogy a képeknek és Othello mozdulatainak a ritmusa mind szélesebb, a földi dolgoktól mindinkább eltávolodó és a világot mindjobban átfogó lesz, mígnem az első jelenetek naiv-heroikus hőse „a dolgok akarják így” gesztusának félelmetes lényegiségében áll előttünk; míg Leontes szenvedélye nem vezet sem lényének kitérüléséhez, sem lényegivé-tömörüléséhez, őt inkább – akár egy értelmetlen betegség – megtámadja a szenvedély, s a szenvedély eltűnése után ugyanaz marad, aki megjelenése előtt volt; ennek a szenvedélynek nincs is belső fejlődése vagy felfokozódása, ez pontosan körülhatárolható fejezet egy ember életében, melytől (absztraktnan szólva) el lehetne vonatkoztatni, az életet e nélkül is el lehetne gondolni, ez a szenvedély meghatározott körben mozog és terméketlen. A szenvedéllyel sújtott ember nem tehet mást, mint hogy hevesen védekezik vagy rezignáltan beletörődik a változhatatlanba.¹² Ezen keresztül eljuthatunk a patológia költői-drámai fogalmához. Ha az életben olyan folyamatokat nevezünk patológikusnak, melyek az általuk sújtott szervezet belső immanens teleológiája ellen hatnak, és e teleológiát veszélyeztetik, úgy e definíciót – amennyiben a drámai-költői embernek a forma által feltételezett teleológiáját már megállapítottuk – itt is

¹² Csak utalok itt még néhány példára: Euripidész *Héraklészára* és *Oresztészére*, Calderónra, Durvasza átkára a *Sakuntalában*, Ulrich örgrófra Hauptmann *Griseldéjében*.

alkalmazni lehet. Minden költészet költőivé tömöríti alakjait, bár e stilizálás célja a különböző formák esetén más és más; minden olyan pszichológiai folyamat tehát, melynek az a célja, hogy alakjait lényegivé és fogalmuknak megfelelővé tegye, normális, a normáknak megfelelő folyamat; patológikusnak kell ellenben neveznünk mindazt, ami önmagában véve értelmetlen és terméketlen. (Mellesleg itt minden további nélkül belátható, hogy a drámai naturalizmus tulajdonképpen csak patológikus alakokat teremthet.) A szenvedélyeknek ez a patológikus megnyilvánulása von határt a tragédia és a „románc” között. Ez a különbség a legvilágosabban a szenvedély megjelenésénél és eltűnésénél látható: a „románc”-beli embert a szenvedély megtámadja, és amikor hatása véget ér, hirtelen leperreg róla anélkül, hogy nyomot hagyna benne: nem a jellem lényegéből nőtt ki. Ezért tartom felületesnek, ha Görögország tipikus „románc”-költőjének, Euripidésznek deus ex machinájában pusztán technikai segédeszközt látnak a megoldhatatlan konfliktusok szerencsés kibogozására. Euripidész színpadra leszálló istenei az immanensen alaptalan és értelmetlen szenvedélyek és események transzcendens alapját és értelmét testesítik meg;¹³ a tomboló Héraklész félelmetesen csengő mondata, hogy tudniillik „nem ő volt az”, a hirtelen elvakult és őrjöngve előtörő szenvedély legmarkánsabb megfogalmazása. Euripidész megfogalmazása egészen élesen és a legkézzelfoghatóbban hangsúlyozza a szenvedély abszolút irracionálisát, az istenség ugyanis, azzal, hogy okként szerepel, minden földi kauzalitásból kiemeli, teljesen alaptalanná teszi a szenvedélyt, ám egyúttal megszabadítja attól a kínzó és nyomasztó hatástól, mellyel az abszolút értelmetlenség nehezedik valamennyi, lényege szerint ugyanezen princípiumok szerint, de pusztán földi-pszichológiai kifejezőeszközökkel megformált patológikus szenvedélyre. (Leontes és Angelo Shakespeare-nél.)¹⁴ A modern dráma itt a költészet patológiáját felcseréli az élet patológiájával, s azt képzelettel meg tudja alapozni az értelmetlent, ha fiziológiai motívumokat tulajdonít neki; az értelmetlenség nyomasztó érzését azonban ezzel nem lehet megszüntetni. Az ilyen megalapozás mindig tautológia¹⁵ marad, mivel az magától értetődő, hogy a lelki folyamatok pszichológiai és fiziológiai formában játszódnak le, költőileg pedig arról van szó, amit jelentenek, és ez a motiváció ellentétben áll az anyag feltételeivel: látszólag megszünteti az értelmetlenséget ott, ahol az immanens értelmetlenséget élesen hangsúlyozni kellene, és képtelen arra, hogy átmenetet találjon a transzcendenciához, az irracionális valódi értelméhez és megszüntetéséhez. A deus ex machina a legstílusosabb lehetőség a „románc”-beli szenvedély mind pszichológiai, mind metafizikai oldalának csaknem tiszta megformálására; ám emiatt éppen itt látható a legvilágosabban a „románc” nagy stílusparadoxona: a földi értelemben irracionális, ám transzcendensen szükségszerű összeütközése és egysége, az istenközelség és életközelség egybekapcsolásának problémája. Isten és ember közvetlen érintkezése, a transzcendens hatalmak közvetlen bekapcsolódása az életbe pszichológiailag ugyanis (azaz emberileg, kauzálisan) csak abszurdumként, az emberi én totális maghasadásaként, határainak szerteszakadásaként, tébolyként nyilvánulhat meg. Másfelől azonban ez a téboly valami más és valami több, mint az örülség

¹³ Gondoljanak csak Artemiszre és Aphroditére a *Hippolitosz*-ban, Lüszára a *Héraklész*-ben és Dionüszosra a *Bacchánsnők*-ben.

¹⁴ Ezt Schiller – ha nem is Euripidész vonatkozásában – egészen világosan látta, amikor az *Iphigeniáról* írt Goethének: „Maga Oresztész a leginkább kérdéses az egészben; fúriák nélkül nincs Oresztész, és így, hogy állapotának oka nem érzékelhető, mivel csak lelkiületében rejtőzik, ez az állapot túlságosan hosszú és túlságosan egyhangú, tárgy nélküli szenvedés.” (22/1. 1802.) – [Kiadó jegyzete:] Goethe és Schiller levelezése. Bp. 1963. 440. lap. Raáb György fordítása.

¹⁵ (itt) szófecsérlés, ugyanannak ismétlése [V. A.]

pszichológiai megjelenési formája, éppen mert ez utóbbi semmiféle értelmese vagy önmagán túlmutató magasabb értelemre nem utal: a téboly a vele járó elvakultsággal és azokkal a büntettekkel együtt, amelyekbe az embereket belehajsolja, egyszerűen csak megkísértés; és ugyanazoktól a transzcendens hatalmaktól ered a föloldozás, az értelem föltárása, a szorongattatástól való megszabadulás, a befejezés, a megkoronázás, mint maga a téboly. A deus ex machina az immanens irracionalitás transzcendens értelmét segít megformálni, és ha Euripidésznél ezek a megoldások nem mindig tiszták, úgy ezt nem a stílusprincípium hiánya okozza, hanem inkább az, hogy a költő e princípiumot gyakran tisztán artisztikusan, csupán dekoratív és teátrálisan alkalmazza, mert már nem hisz igazán abban, ami stílusprincípiumát kellően megalapozhatná és elmélyíthetné.¹⁶

Ám ha a patológikus szenvedély nem szabadítja el az összes démont, nem válik teljesen tébollyá, hanem az embert csupán akarata és véleménye ellenére a szenvedély gyűlöletes célja felé vonszolja, ha a hősben lelkének egyetlen pontja megmarad a sajátjának, úgy az én meghasadása voltaképpen bekövetkezett. Ekkor éppolyan paradox hatás keletkezik, mint amilyen korábban a megszállottság és a tudatosság hatása volt. A hős szenvedélyének hatalma alatt áll, ugyanis nem tud ellenállni, a szenvedély olyan érzésekre és tettekre kényszeríti, melyek lényétől idegenek és gyűlöletesek a számára, ám ugyanakkor fölötte áll szenvedélyének, mert átlát rajta, tudja, hogy idegen tőle, ellenséges vele szemben.¹⁷ A szenvedély itt is megkísértés, a dühöngő szenvedély értelme itt is transzcendens, csak a végső döntés színtere itt nincs annyira szembevetően a hős lelkén kívül. A hőst itt is csak kegyelem mentheti meg, soha nem birkózhat meg az erővel, amelyek ellen küzd, ellen kellene állnia nekik (ez a konfliktus a tragédiában egyáltalán nem létezik), de a megmentő kegyelem itt nem kizárólag a gratia irrestibilis,¹⁸ mint korábban, hanem inkább egyfajta gratia cooperans.¹⁹ Ez a tudatosság, mely általánosan kifejezve csak annyit jelent, hogy az ember intellektuálisan átlát a szenvedélyen, amely uralkodik rajta, sajátos dualitást és meg hasonlottságot eredményez ezeknek az alakoknak a cselekvéseiben. Szinte azt mondhatnók, hogy ezek az emberek már nem szenvedélyeik hordozói, lelkük pusztán színtere tetteiknek, az egész embert a szenvedélyek hordozzák, ő csupán színész egy darabban, melynek szövegét távoli és idegen hatalmak írják elő számára. Itt visszajára fordul a szenvedély: a nagyobb őrjöngés hidegen-töprengő, önmagától távolságot tartó, színészkedő lesz. A hősök, akik elszenvedik szenvedélyeiket, és csak kényszer hatására cselekednek indulatból, egy bizonyos ponton kezdik színjátékként felfogni szenvedélyeiket és saját magukat, önámításuk tudatosan udvarias, szertartásos, és szigorúan tekintettel van a színpadi szépség törvényeire, úgy tekintenek sorsukra, mint egy szerepre, és az a kötelességük, hogy következetesen és szépen végigjátsszák. Valamennyi egészen vad, semmiféle immanens értelem által nem fékezett szenvedélynek így át kell változnia; csakhogy ez az átváltozás önkény és karikatúra lesz ott, ahol nem tudatos, nem a mű

¹⁶ Elég, ha összehasonlítjuk az istenek szerepét *A bacchánsnőkben* és a *Helénában*. De hasonlítsuk össze *A kereszt áhitatát* és a *Téli regét* is, hogy lássuk, milyen stílusfölnyhez jut Calderón a tudatosan alkalmazott transzcendencia révén; s hogy ennek hiányában milyen törékeny, véletlenszerű és értelmetlen lesz a csodálatos Shakespeare-mű befejezése: tragédia – jó végkifejlettel.

¹⁷ *Phaedra. Az élet álom, Angelo, Goethe Oresztésze, Golo* stb. Persze itt is vannak köztes formák: a vakon dühöngő, transzcendens mélységekből előlépő szenvedély nem feltétlenül téboly, és a tudatosság tiszta pillanata valóban közvetlenül követheti a szenvedélyt, tudatosulást jelenthet, pl. *A csodatevő mágnus*.

¹⁸ ellenállhatatlan kegyelem [Kiadó]

¹⁹ együttműködő kegyelem [Kiadó]

stílusprincípiumaiból jön létre (Marlowe, Klinger), míg itt emelkedett szépség és mély tudatossággal vállalt sors születik belőle.²⁰

A „románc” belső és külső világának ez a meghasonlása és dualitása nemcsak a szenvedélytől megszállott hős pszichológiáját határozza meg, hanem e forma másik tipikus alakjának pszichológiáját is: a bölcsét, a mártírét és a mulier salvatrix²¹-ét. Már a szenvedély előbb vázolt felfogásából is következik, hogy a bölcs ember a „románc” legfőbb alakja. Maeterlinck mondja egy helyütt a tragédiával vitázva, hogy a bölcs ember megjelenése a színpadon lehetetlenné tenné a tragédiát, „a bölcs jelenléte megbénítja a sorsot”, hogy emiatt „talán egyetlen dráma sincs, amelyben igazán bölcs ember lépne színre; ahol pedig a bölcs mégis színre lép, ott az események megállnak, még mielőtt vért és könnyet ontana.”²² Ezek a mondatok mindaddig igazak, amíg az élet vagy a filozófia álláspontjáról vitatkozunk a tragédiával, és a tragédia egészen sajátos, önnön törvényei uralta világát nem ismerjük, vagy nem akarjuk elismerni. A bölcs-típus nem tud a tragédiában élni, mivel itt a hős szenvedélye a legfőbb, lehetséges és szükséges bölcsesség; ha indulatba jön a hős, ő maga, illetve szenvedélye a bölcsesség. A tragédia világa esetében teljesen értelmetlenek az olyan ellentétpárok, mint szerencse és szerencsétlenség, optimizmus és pesszimizmus, illúzió és valóság, és a tragédiában a megváltás sem más, mint egy önmagában állandóan tökéletesedő, belső folyamat befejezése. A „románban” nincs meg bölcsességnek és szenvedélynek ez az egysége, mely sors és szenvedély egységén alapul, ezeknek a princípiumoknak a dualitása a bölcs és a megszállott típusában polarizálódik. A bölcs lelke ugyanazokból az alkotórészekből épül föl, mint a megszállotté, csak az alkotórészek erőviszonya, a lélek struktúrája más a bölcsben. A bölcs átlátja a világ irracionálisát és valamennyi szenvedély értelmetlenségét, átlátja azt, amit a hős adottként elfogad, és amitől vereséget szenved, ugyanakkor átlátja azonban e felismerésének gyengeségét és relatív voltát is, és e végső rezignáció, e végső lemondás mindenről, szerencséről, életről és tudásról, erővé és hatalommá lesz; a sors lényének egyetlen pontját sem képes uralma alá hajtani, mert önként átengedni a sorsnak mindazt, amit nem tud tőle megvédelmezni, és így lényének az a tiszta legbensőbb pontja, amely a megszállott hős esetében színpadiassá és belsőleg distanciálttá tette a szenvedélyt, nála ragyogó önállósággá, szubsztancialitássá fejlődik. Akkor beszélhetünk bölcsességről, ha lét és gondolkodás egyensúlyban van, ha a világról alkotott tudás megfelel a világ struktúrájának. Ebben a világban, melynek konstitutív stílusprincípiuma megköveteli, hogy a látszat és a lényeg, az immanencia és a transzcendencia soha ne legyen összhangban, bölcsesség csak azt jelenti, hogy tudjuk: a határok elmosódnak, a különböző valójában egyforma, az egyformának látszó pedig szétesik, élet és halál puszta látszat, a transzcendencia az egyedüli realitás – tudjuk, hogy az élet álomszerű, az álom pedig élő, a világ folyása abszurd, és értelme ebben az abszurdításban van. Ilyenformán ez a bölcsesség nem a sors leküzdése, mint azt Maeterlinck a tragédiával folytatott vitájában véli; ez a bölcsesség és a tragikus sors tehát nem dialektikus kapcsolatba hozható ellentétpárok, hanem különböző stílusrendszerek kategóriái. E bölcsesség lényege az a belátás, hogy a sors merő illúzió, a tragédiában azonban a

²⁰ Megint csak Calderón drámái a legjobb példák az ilyen stilizálásra; mellettük megemlíthetjük még Shakespeare–Fletcher *Két veronai nemesét* (egészen az önkényes és stílustalan befejezésig szép „románc”-ellenpárja a *Rómeó és Júliának*) és Hebbel *Genovéváját*.

²¹ megváltó asszony [Kiadó]

²² *Weisheit und Schicksal*. Diederichs, 1902. 22. old. passim.

sors az egész ábrázolt világ metafizikai Ős-oka, az ens realissimum.²³ (A tragédia világában tehát, ahol a sors kétségbevonhatatlan valóság, zavaros bolond vagy közönséges filiszter lenne a bölcs, aki a sorsot csupán illúziónak tartja.²⁴ A „románc” világában viszont semmi alapja ennek a sorsba vetett hitnek; ami az ember számára mint sors jelenik meg, az itt mind csupán álom – akárcsak minden egyéb, ami e világban megjelenik –, nélküli az igazi lényegiséget, nincs szubsztanciája és metafizikai realitása, olyan álom, melynek csak az kölcsönözhet hatékonyságot és valóságot, ha az emberben fölerősödnek a vágyak és a szenvedélyek, fokozódik a szorongás és a boldogság utáni sóvárgás. A sors csak ott lehet igazi valóság, ahol a jelenségek világa és az e világot megelőző én egységes és végső princípiumok, magukban véve is van realitásuk. A „románc” világa azonban úgy épül föl, hogy benne különböző valósággrétegek keresztezik egymást, keverednek és váltakoznak egymással, melyek közül egyik sem formálhat igényt abszolút érvényességre. Prospero ezt mondja:

*... Olyan szövetből vagyunk,
mint álmaink, s kis életünk
Álomba van kerítve.*²⁵

Segismundo pedig, Az élet álom hőse, így fogalmaz:

*... Oly hasonló
A dicsőség és az álom,
Hogy az igazi dicsőség
Hat hazugnak a világon,
És a hamis hat valónak?
S a különbség oly sovány, hogy
A kérdés talán jogos:
Amit élvezünk s csodálunk,
Hazugság-e vagy való?*²⁶

Az álomnak és a valóságnak ez az egymásba olvadása Calderón világának egyik lényegi ismertetőjegye.²⁷ Az indiaiak és Euripidész drámájában még objektívan áll előttünk ez a Calderónnál (és Shakespeare-nél) már szubjektívvá vált ingadozás: az istenek vagy más természetfölötti hatalmak a valóság részeit, egész embereket, vagy emberek érzéskomplexumait, egymáshoz fűződő viszonyait tüntetik el a valóságból, hogy szeszélyesen kiválasztott másikkal pótolják őket.²⁸ Az emberek pedig

²³ a legvalóságosabb létező [Kiadó]

²⁴ Vö. ezzel Goethe Schillerhez írott levelét: „A szomorújátékban a sors – vagy, ami egyre megy, az ember élesen kirajzolódó természete, amely őt vakon vezeti ide-oda – képes vagy köteles irányítani és parancsolni... az észnek legföljebb a mellékszemélyeknél, a főhős kárára szabad behatolnia a tragédiába stb.” 1797. IV. 28. [A Kiadó jegyzete:] Goethe és Schiller levelezése. Bp. 1963. 198. lap. Berczik Árpád fordítása

²⁵ Babits Mihály fordítása [Kiadó]

²⁶ Jékely Zoltán fordítása [Kiadó]

²⁷ Csak a Livius, Astrea és Aurelianus között lejátszódó jelenetre utalok a *Nagy Zenobia* III. felvonásából, valamint Justina és Cyprianus (*A csodatevő mágus*, III. felv.) és Júlia és Eusebio (*A kereszt áhítata*, II. felv.) jelenetére utalok. *A legnagyobb varázslat a szerelem* c. vígjáték tele van ilyen szituációkkal stb.

²⁸ A legfontosabb példák: *Helena, Ión, Héraklész, Iphigeneia Tauriszbán, A bacchánsnök*. Szophoklész *Aiaxa* is idetartozik, valamint csaknem minden indiai dráma: csak a [...] és a *Sakuntalát* említem, mint a legjellemzőbbeket. A *Szentivánéji álom* is ilyen.

tanácstalanul állnak ebben az örökké változó, átalakuló, isteneknek kiszolgáltató világban, nem-létező dolgok szította csalóka szenvedélyeket követnek, és életük lényegi mivoltát kockáztatják fantomokért és agyrémekért. Ebben a világban, melyben az értelem és a menekvés mindazon túl rejtezik, ami megjelenik, a megjelenő félrevezető és az igazra utaló mivoltát pedig pusztán önmagából soha nem lehet fölfedni, az illúziómentes bölcsesség életfontosságú szerepet kap; itt a bölcs a tökéletes ember. Bölcsessége megismerés és egyben aktív állásfoglalás az étellel szemben, etika. Ez az állásfoglalás szükségszerűen következik abból a felismerésből, hogy minden látszólagos, ami történik; a bölcs ember úgy foglal állást, hogy visszavonul a cselekvéstől, mert belátja, hogy csupán illúzió, miszerint az embernek megadatott az igazi cselekvés lehetősége. Ez a bölcsesség valójában harc az ember teremtményvolta ellen; a tragédiában a teremtmény-mivolt a sors színe előtt válik semmivé; itt azonban a bölcsesség veti el, ott tehát eltűnik, míg itt csak tagadják.²⁹ A bölcs ember nem cselekszik, visszahúzódik az élet zavaróan tarka birodalmából és ebben a megváltozott perspektívában minden összevisszaságot megoldódni lát: ami a cselekvő számára az értelmes és az értelmetlen feloldhatatlan összekeveredését jelentette, az szép, színes és jól elrendezett játék a szemlélő számára.

A bölcs szemében a lényeg elválik a jelenségtől, a mozgató a mozgatótól, és új cselekvési lehetőség nyílik meg a számára: a mágus cselekvése, aki, átlátván a dolgok függőségét és szubsztancia nélküliségét, nem magukat a dolgokat akarja mozgásba hozni, hanem a dolgokat mozgató okokra gyakorol hatást. A bölcs embernek és a mágusnak ez a közös nevezőre hozása nemcsak azoknak a koroknak a világnézetéből ered, melyekben az egyes „románcok” megszülettek,³⁰ inkább a formából következik szükségszerűen. A költészet világában egybe kell esnie kauzalitásnak és teleológiának; ha a „románcban” látszólag különböző és heterogén okok hatnak egymás mellett, úgy ez csak abból ered, hogy a „románc” teleológiája transzcendens, és ezért a részek, az egyes emberek csak tudtukon kívül, akaratuk ellenére szolgálják az egészet. Csakis az láthatja tehát itt igazán át, hogy a részletek inkoherensek, csak az tehet szert igazi ismeretre, akinek már van némi sejtelme a végső értelemről, aki már tud valamit a mozgatóerők mibenlétéről: akinek olyan hatalma van, mely a költészetben az igaz gondolkodás és a valódi lét dualitása [miatt] elgondolhatatlan. Bár néha a „románc” hősei is tudnak sorsuk értelmetlenségéről, ez mégsem igazi tudás, és azért nincs hatalma, mert csak tudásukkal szabadultak meg a látszatvilágtól; anélkül akarják a boldogságot, hogy közben saját céljaik elérése után vágyakoznának, s az irracionális világ hatalma csak még fájdalmasabb számukra. Élni

²⁹ Prospero akadálynak látja szenvedélyeit:

Yet with my nobler reason 'gainst my fury

Do I take part: [...]

[...] nemesb

Okosságommal mégis a harag

Ellen foglaltam állást. [...]

(Babits Mihály fordítása)

(V. felvonás 1. jelenet). Nagyon hasonló Wann hangulata Hauptmann *És Pippa táncol!* c. darabjában és a *Kausika haragia* c. indiai drámában. Amikor az akadályokat támasztó isten Kausika empirikus-szenvedélyes oldala felé fordul, felszítja haragját, és így sikerül megakadályoznia, hogy végigvigye a vezeklést, és bevégezze művét, teremtmény természete fölébe emelkedjék [...]

³⁰ Az indiai filozófia közismerten teozófiai beállítottságánál nem szorul bizonyításra, hogy Indiában a legfőbb bölcsesség mindig mágikus; az is általánosan ismert tény, hogy a reneszánsz platonikus-szinkretikus filozófiája így gondolkodott: Pico della Mirandola pl. a „filozófus” szót a perzsa „mágus” szó görög szinonimájának tartja. Shakespeare korától sem álltak távol a hasonló elképzelések, csupán Bacon „magia naturalis”-ára utalok.

és cselekedni akarnak; ám egy olyan világban, melynek erői nem arra valók, hogy az emberből kikényszerítsék személyisége végső értékét, a cselekvés csak lealacsonyíthatja az embert, mivel egyoldalúvá teszi, de ebből az egyoldalúságból nem hozza felszínre a lényeket.³¹ A bölcs ember lemond az életről és a boldogságról, s ezzel már ki is lépett ebből az egyoldalúságból, létének elért csúcspontja egyenlő lett a világ végső princípiumával: lehetéssé vált tehát, hogy hasson a világra. E lehetőség valóra válása ennek a világnak meseszerű struktúrájából következik. A mesében az élethelyzetek megoldása mindig teljesen irracionális, de teljesen konkrét feltételekhez kötődik; rá kell jönni egy teljesen értelmetlennek tűnő összefüggésre, pontosan teljesíteni kell egy szabatos, de teljesen értelmetlennek tűnő parancsot, vagy be kell tartani egy ugyanilyen tilalmat; intellektuálisan mindig az értelmetlen fölébe kell kerekedni. A „románban” elmélyül ez a megoldás, mely a mesében egyszerű tény volt: a megoldás itt ahhoz kapcsolódik, hogy láthatóvá válik a látszat és a lényeg közti kötelék; a megoldandó irracionális és értelmetlen, mert ilyen a látszat világa, a megoldás pontos és szabatos, formájában intellektuális, tartalmát tekintve azonban nem ebből a világból való, mert a lényeg, az értelem valójában racionális – még ha nem a mi rációinkhoz igazodik is –, a megoldást pedig egy ember hajtja végre, aki önmagában meghaladta a látszat világát, és most már nem egészen földi lényegével befolyásolni tudja a világ immáron vele rokon lényegét. Csak a kívülálló értelemnek lehet ebben az immanensen értelmetlen világban hatalma, az akaratot ez a világ leigazza, aki pedig benne él, azt elvakítja; Leontes szenvedélyeinek bábja volt, Prospero viszont sorsának rendezője. De vajon a néző feltétlenül látóvá válik? Vajon a vakság és a bepillantás ellentéte azonos a cselekvés és a kívülállás ellentétével? Vajon ebben a világban az az út az egyedül lehetséges, melyen a bölcs a csalóka látszattól eljut a biztos lényegig? – Egészen elvontan ez a *Bhagavadgítá* híres kezdő kérdése: Ardzsuna már látja maga előtt a tragédiát, látja az elkerülhetetlen nagy harcot, melyben a sors akaratából legközelebbi vérrokonai és barátai az ellenfelek, és megtudakolja Krisnától, aki kocsihajtóként elkíséri: szabad-e harcba szállnia, nem követ-e el bűnt, ha cselekszik, nem azt követelné-e az elvakultságon fölülemelkedő igaz megismerés, hogy egyáltalán ne cselekedjék? Krisna azonban tagadólag válaszol a kérdésre, és megparancsolja, hogy vonuljon harcba. A bölcsesség itt is megszünteti a tragédiát, ám itt nem kerülnek vagy kijátsszák a tragikus sorsot, hanem megméri és könnyűnek találják, az isteni megismerés fényében pusztán felszínként jellemzik. Csupán látszat e világ minden jelensége: élet és halál, bonyodalom és bűn, ölés és megöletés:

*Ki gyilkosnak, legyilkoltnak tekint bárkit, tudatlan az,
míg nem ismeri fel: senki nem öl és meg nem ölhető.*³²

Ardzsuna harcba száll és győz. E nem-tragikus cselekvés lényege – akár a bölcs ember mágikus cselekvésében – az a belátás, hogy az élet, a szenvedés és a veszély látszólagos; a bölcs embernél azonban ez a fordulat csaknem kizárólagosan intellektuális maradt: e belátás a valóban ható okok megismerését jelentette, és bár a rezignáció az életre vonatkozott, de inkább csak egy nem-igazi értelemben – mint a boldogságnak, az illúziókkal teli életnek a szinonimája – vonatkozott az életre; a bölcs

³¹ A *Kausika haragja* című indiai drámában ezt egészen világosan kimondják: itt még az istenek is lényük egyoldalúságának foglyai, s az igazi bölcs, ki minden emberiről lemondott, egyesíthet magában minden isteni princípiumot, és így az istenek fölé emelkedhet.

³² 897. verssor; ugyanezt lásd még: *Kathaka Upanisad* II. 9. (Szerdahelyi István fordítása)

ember a látszólagos, evilági élet elvetése révén kivívott magának egy másik, lényegi, ám ugyancsak evilági életet.³³ Az isteni utasításra cselekvő Ardzsuna voltaképpen túljutott az életen, érzéseiben és tetteiben teljesen túl van élet és halál ellentétén. Cselekszik, jóllehet teljesen világosan átlátja cselekvési közegének látszólagosságát, jóllehet tudja, hogy cselekvése soha nem lehet a megismert lényeggel adekvát, jóllehet érzi, hogy tette nem szabadítja meg a látszattól, és nem vezeti a lényegeshez. Az ilyen tett hídként ível át a lényegtelen fölött és az irracionális látszatvilág fölött, kiinduló- és végpontja, valamint pillérei az e világon túlira, a transzcendensre támaszkodnak; az adott világ szétszakítottsága itt vehető ki a legélesebben, ugyanakkor azonban mindannak határtalan bizonytalanságával együtt, ami ehhez a világhoz tartozik, megingathatatlanul bizonyos lesz az, aminek az e világon túlival való összefüggésére fény derül. Ardzsuna cselekszik, ám cselekvése olyan, hogy sem a sikernek, sem a kudarcnak, de még saját bukásának sincs semmi köze az élet lényegéhez. S mégis cselekednie kell; a transzcendenshez való viszonya nem merül ki a megismerés aktusában, mint a bölcs embernél, ő csak olyan tettel válthatja valóra, mely tehát minden, s ugyanakkor semmi; elkerülhetetlen, és mégsem igazi: allegorikus cselekvés, vallásos tett, áldozat. Az áldozat teljesen paradox volta a *Bhagavadgítá*ban mégsem válhat nyilvánvalóvá, mivel az epikus forma megköveteli, hogy a hős győzedelmeskedjék, hogy az őt útnak indító isteni akarat az empirikus, látszólagos élet minden szakaszában megnyilvánuljon; a paradoxon itt csupán abban áll, hogy a teljes odaadással megvalósított tett mégsem lesz igazi. A drámában azonban igazi harcnak kell folynia, azaz a látszatvilág földi alkotórészeinek teljesen valóságos, a teremtmény-mivoltot maga alá gyűrő hatalmat kell szerezniök a színpadon; földi dolgokban a hősöknek győzedelmeskedniök kell, mert ez az igazi próbája annak, hogy valóban teljes odaadást tanúsítanak-e az isten akarta tett iránt, így a tetteiből valóban áldozat lesz: a tett céltalan és haszontalan, és soha nem is lehetséges, hogy akár az emberi célnak eleget tegyen, akár az isteni mivoltot valóban kifejezze; ám éppen mert megjelenése így belebonyolódik a látszatvilágba, egyben túl is mutat rajta: a tett mögött húzódó miért és minek jelenti a földi kozmosz határait és a határon túlmutatót; a földi kozmosz a miért és a minek falába ütközik, ám ez teszi föl a koronát a fejére, itt derül ki, hogy az örökkévalóságból ered és az örökkévalóságban ér véget. Az áldozat paradox volta csak a drámában igazán látható, ahol a földi és égi hatalmak között valódi harc folyik, ahol az isteni földi megjelenési formája erejét tekintve csupán egyenrangú a földivel: az áldozat itt tulajdonképpen pusztán valami közvetítő, valami szimbolikus, de mégis teljes odaadással kell végrehajtani; hiábavaló, de mégis az egyetlen dolog, ami az ember egyetlen üdve; emberellenes, ám éppen ez vezet a valódi emberiséghez, mely mentes minden teremtmény-jellegtől. Az a félelmetes komolyság, mellyel az embernek a transzcendenciához fűződő kapcsolatát próbára teszik és tettekre váltják, s amellyel az ember meghaladja a földi világ összevisszaságát, a drámában csak úgy alakulhat ki, hogy a hős élete megy tönkre, az áldozat a hős életére vonatkozik. Ha valaki ebben a „románcceli” világban cselekedni akar, úgy cselekvése (mivel a szenvedély okozta elfogultság ezen a fokon már kizárt) csak minden földi dolog elvetését, ama belátás tettekre-váltását jelentheti, hogy minden megjelenő csupán lényegtelen látszat, csak az nyújthat menekvést, ami ezen a világon túl van. Ez a cselekvés nem lehet más, mint a mártír önfeláldozása.

Lessing kétségbe vonta, hogy a mártír sorsa drámailag feldolgozható volna, ám ezúttal ő is egyszerűen egyenlőségjelet tett a dráma és a tragédia közé. A

³³ A legvilágosabban talán Lessing *Nathanjában* látható ez a típus, de ugyanezt megtalálhatjuk Shakespeare *Prosperójában*, Hauptmann *Wannjában* (*És Pippa lánycol!*) és Haricsandra királyban (*Kausika haragja*).

tragédiában nem lehet a mártír alakját megformálni, mert a mártír tette a konfliktus mindenféle immanens megoldásának tagadását jelenti, ám éppen erre alapozódik az a posztulátum, hogy a „románcnak” szükségképpen főalakja a mártír – még akkor is, ha ez a posztulátum magában rejtje e forma mélységesen problematikus voltát. Minden konfliktus, melyben a döntő szerepet a vallási elem játssza, nélkülözi a költői-pszichológiai szükségszerűséget, tulajdonképpen önkényes;³⁴ a vallási motívum más motívumokkal nem állhat ellentétben és nem hozható összefüggésbe velük, mert minden tisztán vallásos motívum abszolút magasan álló, és ezért minőségileg radikálisan különbözik minden mástól.³⁵ Ezért a tisztán vallási érzületnek sem a keletkezése, sem a hatékonysága nem ábrázolható a tragédia szükségszerű kapcsolaton és kényszerítő következményen alapuló racionalista technikájával. Ha a hős vallásos léte nem valami tovább már nem elemezhető tény, akkor vallásos mivolta konverziójából³⁶ következik – konverziója azonban mindig csak csoda, belső megvilágosodás, az ember váratlan megtérése lehet.³⁷ A már megtért hőst azonban szüntelenül nem evilági, s ennél fogva tulajdonképpen nem közölhető és nem magyarázható motívumok hajtják; az tehát, aki nem osztja vagy nem ugyanolyan intenzitással osztja hitét (és a dráma technikája megköveteli, hogy a hős ellenfele ilyen legyen; ebben az esetben tehát nem lehetséges belső problematika) kénytelen cselekvéseit megalapozatlannak, abszurdnak és emberellenesnek tartani.³⁸ A hős olyan létszférában él, mely a dráma többi résztvevőjének létszférájától teljesen és minőségileg különbözik: már belépett a földi dolgokon túli világ előcsarnokába; abszolút bizonyos felőle, hogy üdvözülni, sőt hogy máris üdvözült, és hogy létének megkoronázásától, az örök boldogságtól csak az a vékony kis fal választja el, mely élet és halál közt emelkedik, így hát belső megvilágosodásának pillanatától fogva tulajdonképpen már ezért az életért halt meg; áhított halála azonban nem az élet megkoronázása, határa és formája, mint a tragikus hős esetében, hanem valami éppolyan ideiglenes és önmagában alacsonyrendű, mint maga az élet: a földi dolgokon túli világ küszöbe. A mártírról tehát éppúgy el lehet mondani, mint a tragikus hősről – csak persze egészen más értelemben –, hogy már jóval a halála előtt meghalt. Calderón hercege mondja:

*Meghalni annyit tesz, mint elveszíteni a léteket,
Az enyém tovatűnt a csatazajban,
Elveszítettem léteket, így hát meghaltam.*

A vallásos hős és ellenfele között tehát nincs belső érintkezés: csak a hős áldozata, a mártírium (és adott esetben, mint következmény: üldözőjének konverziója). Ezzel jeleztük a lényeges színházi-drámai nehézséget, melybe a mártír mint hős beleütközik: a mártír soha nem juthat el a cselekvésig, csak szenvedni tud (vagy legföljebb – mint Polyeucte – egy értelmetlen cselekedettel maga váltja ki szenvedését) és maga ez a szenvedés nem nyújt lehetőséget a fokozódásra; a

³⁴ Lásd erről Kierkegaard mélyenszántó értekezését, a *Frucht und Zitternt*, melyre egyébként más összefüggésben még visszatérünk.

³⁵ Hangsúlyoznom kell, hogy csak a tisztán vallási szférára gondolok, nem a vallásos színezetű erkölcsi érzésre, hanem olyanra, ahol az érzés éppen a vallási szférára vonatkozik pszichológiailag; Antigoné kötelessége pl. nem tisztán vallási kötelesség.

³⁶ megtéréséből [V. A.]

³⁷ Cyprianus Calderónnál; Félix és Pauline Corneille *Polyeucte*-jében.

³⁸ Maga Néarque is így érez Polyeucte-tel szemben (II. felvonás, 6. jelenet).

drámában lényegében egyetlen helyzet van: a mártír megkísértése; belső vagy külső fejlődésről nem lehet szó, ha eltekintünk attól, hogy az áldozati tettet a színpadon mindig operaszerűen megdicsőítik következményei és tanulságai.

(1911–1912 körül keletkezett, kéziratban maradt fenn. Eredeti címe: *Die Aesthetik der „Romance“*. *Versuch einer metaphysischen Grundlegung der Form des untreagischen Dramas*. Közlésünk alapja: Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Tímár Árpád. Magvető Kiadó, Bp. 1977. 784–806. Erdélyi Ágnes fordítása, a Lukács Archívumban található autográf kézirat alapján, Fehér Ferenc olvasatának felhasználásával.)